

Ausstellungen

SKULPTUR DES EXPRESSIONISMUS

Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 10. 7.—26. 8. 1984

Expressive Gestaltungs- und Ausdrucksformen, gesteigerte Emotionalität sind Leitbilder gegenwärtiger Kunstäußerungen. Parallel hierzu ist eine erhöhte Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts zu konstatieren, die sich vor allem auf den deutschen Expressionismus richtet. Bezeichnend sind etwa die großen Retrospektiven der Brückemaler (Kirchner 1980, Heckel 1983, Schmidt-Rottluff 1984) und Beckmann-Würdigungen in Frankfurt, Hannover, Leipzig, München, Köln und Bremen. Eine vergleichbar umfassende Darbietung wichtiger Bildhauer der Zeit wie Barlach und Lehbruck steht noch aus.

Stephanie Barron, der für die Kunst des 20. Jahrhunderts am Los Angeles County Museum zuständigen Kuratorin, kommt das Verdienst zu, mit der von ihr konzipierten Ausstellung „Skulptur des Expressionismus“ die Diskussion auf einen weniger bekannten Bereich expressionistischen Schaffens gelenkt zu haben. Schon 1960 war ihrem Unternehmen eine Art erste Bestandsaufnahme mit der Ausstellung „Plastik und Kunsthandwerk von Malern des deutschen Expressionismus“ vorausgegangen, in der Martin Urban jedoch die Bildhauer ausklammerte. Stephanie Barron verzichtet nun auf die angewandte Kunst, erweitert aber ihren Überblick um Arbeiten von Bildhauern, die trotzdem — und das gilt es als ein Phänomen festzuhalten — nicht in dem Maße die Schau beherrschen, wie man es aufgrund der Thematik annehmen sollte. Vielmehr treten im Expressionismus Malerskulpturen erstmals in Deutschland gleichberechtigt neben Plastiken reiner Bildhauer. Mit einem Blick auf die entsprechende Situation in Frankreich läßt sich leicht feststellen, daß auch dort Maler wie Picasso, Derain, Matisse und Modigliani die Initiative im Bereich dreidimensionalen Bildens ergriffen hatten.

Stephanie Barron konnte sich bei den Vorbereitungen der Ausstellung nicht nur auf das exemplarische Dokumentations- und Literaturmaterial der Robert Gore Rifkind Foundation und das von der Stiftung eingerichtete Center for German Expressionist Studies in Los Angeles stützen, sondern darüber hinaus aus der privaten Sammlung Rifkinds, einer der größten expressionistischer deutscher Kunst in den USA, bedeutende Exponate ausleihen.

Die Ausstellung, die vom Los Angeles County Museum of Art nach Washington ins Hirshhorn Museum und schließlich in die Kölner Kunsthalle wanderte, präsentierte Künstler aus ganz unterschiedlichen Phasen der expressionistischen Bewegung, deren Wesensmerkmale ungemein schwer zu definieren und zeitlich einzugrenzen sind. Einige der vertretenen Bildhauer und Maler zeigen beispielsweise nur vorübergehend expressionistische Stileigentümlichkeiten. Folglich ergibt sich eine gewisse Uneinheitlichkeit innerhalb der unter dem Begriff zusammengefaßten Künstler, ganz abgesehen von erheblichen Qualitätsschwankungen bei den einzel-

nen Exponaten. In Köln wurde die Ausstellung quasi zweigeteilt vorgestellt: Im Zentrum standen nämlich die herausragenden Leistungen der Promoter des Expressionismus und am Rande die „nachgeborenen“ Arbeiten von Künstlern, die sich expressionistischer Gestaltungsmittel, in der Regel sogar in Verbindung mit Übernahmen anderer Provenienz, unter dem Vorwand der „Zeitgenossenschaft“ bedienen, sie aber letztlich nur adaptieren.

Wenn auch die Holzskulpturen der Brückemaler nicht unbedingt als eine Entdeckung zu werten sind, so stehen sie mit einer bisher einmaligen Reichhaltigkeit im Mittelpunkt der Schau, obwohl einige Leihwünsche wegen der Fragilität der Stücke unerfüllt bleiben mußten. Sieht man von dem Werk Barlachs ab, so manifestiert sich in den Holzarbeiten Heckels, Kirchners und Schmidt-Rottluffs die eindeutigste und zeitgeschichtlich brisanteste bildnerische Erneuerung als Aufbruch und Absage an den aus dem neunzehnten Jahrhundert übernommenen Akademismus. In der Orientierung an außereuropäischer Kunst und ohne Rücksichtnahme auf herkömmliche bildhauerische Praktiken gewinnen die Maler die Möglichkeit, jenseits überkommener ästhetischer Normen persönliche Ausdrucksgebärden zu schaffen, die zugleich emotionale Betroffenheit signalisieren und das Verhältnis der Künstler zur Gegenwart reflektieren.

Nach der Begegnung der Brückegruppe mit Schnitzwerken Schwarzafrikas und Ozeaniens im Dresdner Ethnographischen Museum, die auch für ihre Malerei von Bedeutung war, wagte Heckel 1906 wohl als erster den Schritt, aus dem Geiste und quasi mit den Werkzeugen der „Primitiven“ Holzplastiken zu schaffen. Leider lassen sich seine frühen Versuche bis auf die „Trägerin“ in Hamburg nur noch anhand von Fotos beurteilen, erhalten geblieben sind jedoch einige Beispiele aus den Jahren 1912 und 1913. In dieser Zeit waren die Brückekünstler auf dem Gebiet der Plastik besonders aktiv. Neben Heckel hat sich damals Kirchner am intensivsten mit den Möglichkeiten figürlicher Skulptur auseinandergesetzt und seit 1909 ein umfangreiches Werk geschaffen, das ebenbürtig neben seine Malerei und Graphik tritt. Von den ursprünglich etwa 100 Werken, die teilweise durch vom Künstler selbst gemachte Aufnahmen belegt sind, ist heute nur noch ein Bruchteil vorhanden. Im Vorbereitungsstadium der Ausstellung gelang es sogar, die verloren geglaubte Figur „Tänzerin mit Halskette“ in amerikanischem Privatbesitz ausfindig zu machen.

Was Heckels und Kirchners Holzskulpturen verbindet, ist der durchweg rohe technische Charakter der Arbeiten. Ihre Oberfläche lebt deutlich von den Spuren der Werkzeuge; hinzu kommt eine Bemalung, die, ob sie umfassend oder nur partiell ist, formale Aspekte effektiv voll akzentuiert. Kirchner bevorzugt stärker als Heckel extreme Stellungen, abrupte Bewegungswiedergaben. Die Tänzerin als Aktfigur ist infolgedessen eines seiner Hauptthemen. Wie in den gleichzeitigen Gemälden und Graphiken wird die Körperhaltung nicht primär an der organischen Funktionalität orientiert, vielmehr werden anatomische Verhältnisse weitgehend mißachtet, indem ausgeprägte Rundungen im Kontrast zu Abflachungen frei das Körpergefüge rhythmisieren.

Heckels Figuren wirken gegenüber denen Kirchners noch elementarer in der Auffassung, weniger stilisiert. Kirchners Stilisierungstendenz läßt sich in der Plastik „Nacktes Mädchen“ in Frankfurt, die eventuell später als 1912 zu datieren sein wird, gut ablesen. In den gleichen Zusammenhang gehört der „Stehende weibliche Akt“ (1914) in Oberlin (Ohio). Beide haben eine glatte Haut und sind im Vergleich mit den sicher früheren Arbeiten statischer. An sie knüpft Kirchner mit seinen Skulpturen der zwanziger Jahre an, die in der Ausstellung nicht vertreten waren. Es wäre interessant gewesen, etwa die Stuttgarter Adam- und Eva-Gruppe von 1921 mit den Stücken der Brückezeit zu konfrontieren, denen die beiden späteren Statuen deutlich verpflichtet sind, so daß eine Präsentation gerechtfertigt gewesen wäre, zumal die Arbeiten Kirchners aus den zwanziger Jahren immer noch vielen Plastiken von Künstlern in der Nachfolge des Expressionismus weit überlegen sind.

Bezeichnenderweise gingen von Kirchners Skulpturen die stärksten Anregungen auf Zeitgenossen aus, die jedoch, wie die beiden jung verstorbenen Schweizer Künstler Müller und Scherer, erst zu einem Zeitpunkt an ihr Vorbild anknüpfen, als Kirchner die Phase seiner authentischen expressionistischen Plastik bereits überwunden hatte. Die Ausstellung zeigt relativ breit, in wie starkem Maße sowohl Müller als auch Scherer von ihrem Lehrer abhängig sind. Das gilt in inhaltlicher, formaler und technischer Hinsicht, vom Ausdruck ganz zu schweigen, der von den jüngeren geradezu imitiert wird. Beide simplifizieren die Erfindungen Kirchners und suchen sie vergrößernd im Format zu steigern. In der Substanz der bildnerischen Bewältigung reichen sie nicht entfernt an die Leistungen ihres Vorbildes heran. Während Müller den Kirchnerskulpturen relativ direkt verhaftet bleibt, vulgarisiert Scherer sie formal, wengleich der menschliche Impetus seiner Figuren durchaus überzeugend empfunden erscheint.

Obwohl Schmidt-Rottluff seine vollrunden Holzfiguren erst 1916/17 geschaffen hat, sind sie den früheren Arbeiten Heckels und Kirchners durchaus vergleichbar. Sie zählen zu den expressionistischen Werken, die am offensichtlichsten Einflüsse afrikanischer Stammeskunst reflektieren, diese jedoch zu ungemein prägnanten und eigenständigen Lösungen umsetzen. An Erfindungskraft sind Schmidt-Rottluffs Skulpturen den Figuren von Nolde überlegen, der noch am ehesten mit seinen Versuchen in Backstein expressionistische Unmittelbarkeit erzielt. Leider sind sämtliche um 1918 entstandenen Schnitzarbeiten Pechsteins verlorengegangen. Abbildungen zeigen sie wohl noch stärker als die Figuren Schmidt-Rottluffs vom Eindruck außereuropäischer Kunst geprägt.

Unter den professionellen Bildhauern standen Barlach und Lehmbruck eindeutig im Zentrum der Ausstellung. Beide gehen von grundverschiedenen Voraussetzungen aus und sind unterschiedlichen Zielvorstellungen verpflichtet. Barlach versucht, sein zeitkritisches und soziales Engagement in eine Formensprache zu übersetzen, die sich auf den kompakten Figurenkern konzentriert. Er „stört“ die Volumenerfahrung durch hochdramatische Gebärden, die buchstäblich gewaltsam die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenken. Von Barlach waren zweifellos gültige und starke Beispiele aus der Zeit während des ersten Weltkrieges ausgestellt,

deren Ausdrucksgehalt in souveräner Stilisierung auch die Werke der zwanziger Jahre auszeichnet.

Lehmbruck verweigert sich weitestgehend der expressionistischen Gebärde. An ihre Stelle setzt er überlängte und entkörperlichte Figuren; in Kontrast zu dem Pathos des Vorwärtstürens, der aggressiven Anklage bei Barlach stellt er mit dem „Gestürzten“ sinnbildlich einer fragwürdig gewordenen Epoche eine vergeistigte Position entgegen. Trauer zehrt seine Figuren aus und gibt ihnen vom Inhaltlichen mehr als vom Formalen her eine Überzeugungskraft, in der sich das Expressive zur stummen Anklage in gotisierend überlängten Proportionen läutert.

Dem Kriegspathos von Barlachs „Der Rächer“ (1914), der ursprünglich „Berserker“ hieß, steht der resignierte „Gestürzte“ (1918) von Lehmbruck gegenüber, der diese Figur zunächst „Sterbender Krieger“ betitelt hatte. Mit diesen beiden Skulpturen belegt die Ausstellung eindrucksvoll zwei extreme künstlerische Haltungen einerseits und andererseits den Wandel im Verhältnis zum Krieg: der Aufbruchsstimmung folgt die Verzweiflung. Der heraufkommende Nationalsozialismus und damit die Vorahnung eines Zweiten Weltkrieges trieb 1934 Beckmann zu seiner ersten plastischen Arbeit. In seinem „Mann im Dunkel“ formuliert der Künstler seine Abwehrhaltung gegenüber dem Dunkel der Zeit. Die übergroßen Extremitäten der Gestalt, ihr von einer mächtigen Tuchbahn teilweise verhüllter Körper sind wuchtig und von entschiedener Monumentalität. Beckmann steht mit dieser Figur in absoluter Gegenposition zu den eher eleganten Formattitüden vieler Bildhauer der zwanziger Jahre.

Innen war innerhalb der Ausstellung ein relativ breiter Raum zugestanden. Man nahm vielfach gestische Akzente als ausreichende Erfüllung expressionistischer Kriterien. Da jedoch die zweite Expressionistengeneration ihre Gebärdensprache oft mit einer futuro-kubistischen Formenhülle versah, wird ihre Aussagekraft erheblich abgeschwächt. Das Ausstellungsthema verliert hier an Prägnanz und Schärfe der Konturen.

Daß man im Falle des zweifellos einflußreichen Archipenko keine seiner Plastiken von 1909 ausstellte, die — wahrscheinlich angeregt durch Picasso und Derain — außereuropäische Formvorstellungen verarbeiten, ist bedauerlich, denn gerade sie tragen in ihrer blockhaft-primitivisierenden Auffassung am deutlichsten expressionistische Züge. Schon der Archipenko von 1912/13 und seine Nachfolger bedienen sich eigentlich ganz traditioneller Figurationen, die sie vordergründig modernistisch aktualisieren, indem sie Gestaltungsprinzipien des Kubismus und Futurismus mit einer stilisierten Gestik koppeln, die gegenüber den expressionistischen Ausdrucksgebärden merkwürdig leer, gesucht und überformalisiert wirkt. Mehr noch, die Gesten erstarren in vielen Beispielen unter einer eleganten Form, die das einzelne Werk in die Nähe zur angewandten Kunst, zum Art-Deco-Stück bringt. Das gilt etwa für die Arbeiten Oswald Herzogs, Herbert Grabes und, bis zu einem gewissen Grade, auch für die Milly Stegers und Rudolf Bellings, dessen „Schreitender“ von 1921 in seiner von Archipenko abgeleiteten Formulierung kaum in den Zusammenhang der Ausstellung gehört. Bellings „Kopf in Mahago-

ni" aus dem gleichen Jahr gibt wie das frühere, ebenfalls aus Mahagoni gearbeitete „Kniende Paar in Umarmung" Archipenkos schon durch die Materialwahl seine Affinität zum Ausstattungsobjekt des Art deco zu erkennen.

Unter diesem Blickwinkel stellt man sich die Frage, ob der Expressionismusbegriff in dieser Richtung hätte ausgedehnt und überstrapaziert werden dürfen, ob nicht im Gegenteil die gezeigten Beispiele die Diskussion verunklären halfen und die Qualität der Ausstellung minderten. Ungewollt warf die Nachbarschaft zahlreicher geschmacklicher Arbeiten einen Schatten auf die Erfindungen der ersten Stunde, die, für sich betrachtet, uneingeschränkt zu überzeugen vermögen und das Unternehmen eines Überblickversuches rechtfertigten. Wenn man jedoch schon den von Archipenko ausgehenden Stilisierungstendenzen nachgegangen ist, die das Thema an seinen Randzonen zumindest unscharf und diffus erscheinen lassen, warum hat man Beispiele, die mit den Bestrebungen des Blauen Reiters in Verbindung stehen, vollkommen ausgeklammert? Einige der wenigen Skulpturen Mackes oder Marcs zeigen zumindest im Ansatz mehr expressionistisches Formengut als manche der ausgewählten Exponate. Offensichtlich hat man die Plastiken unberücksichtigt gelassen, weil sie nicht gestisch sind.

Weiterhin vermißte man etwa frühe Arbeiten Emy Roeders oder Philipp Harths Relief „Familie beim Abendbrot" (1917/18). Diese beiden Künstler hätten das Blickfeld zumindest erweitern können. Unverständlich ist, warum Zadkine vertreten war, der doch wohl kaum für den deutschen Expressionismus in Anspruch genommen werden darf.

Wie schwer ganz allgemein eine Bestimmung des Begriffes expressionistischer Skulptur ist, wird am Beispiel Christoph Volls deutlich. Seine Holzplastiken sind vordergründig expressionistisch, gehören eigentlich jedoch in die Rubrik Realismus, den Voll durch eine sozialkritisch engagierte Inhaltlichkeit einerseits und durch eine expressive Formverknappung oder Detailüberspitzung andererseits dramatisiert. Er schlägt damit eine Brücke zum Expressionismus, bleibt letztendlich jedoch Realist. Sein großer stehender Männerakt „Ecce homo" von 1924/25 ist eher einem übersteigerten Naturalismus zuzurechnen als im Zusammenhang expressionistischer Skulptur zu sehen. Diese Beurteilung betrifft ausdrücklich nur den Stilkontext, keinesfalls Qualität und Ausdrucksgehalt dieser eindrucksvollen Arbeit.

Sieht man von der Problematik der Künstler- und Werkauswahl ab, die sich zwangsläufig aus der schwierigen Stildefinition und Zeitbegrenzung des Expressionismusphänomens ergibt, kommt der Ausstellung das Verdienst zu, die Diskussion um die Skulptur im frühen 20. Jahrhundert neu belebt zu haben. Daß diese Arbeit in den USA geleistet wurde, verdient Respekt und Anerkennung. Es hätte sich bei der Übernahme des Projektes jedoch angeboten, zumindest die deutsche Katalogausgabe einer gründlichen Überarbeitung zu unterziehen; davon abgesehen zeigt die als Handbuch angelegte Publikation ein starkes Niveaugefälle bei ihren einzelnen Beiträgen. Neben essayartigen Artikeln, die sich fast ausschließlich auf Künstlerviten beschränken, stehen fundierte und informative Texte, die den neuesten Forschungsstand berücksichtigen. Diesen Standard hätte man gern dem ganzen

Katalog gewünscht, der außer der knappen, aber vielschichtigen Problemeinführung Stephanie Barrons im Anhang noch einen Dokumentationsteil mit frühen und schwer zugänglichen Texten zur expressionistischen Plastik aufweist.

Andreas Franzke

QUANDO LE CATTEDRALI ERANO BIANCHE — WILIGELMO E LANFRANCO. Mostre del Duomo di Modena dopo il restauro. Modena, 21. Juli 1984 — 31. Juli 1985

(mit einer Abbildung)

Doppelten Anlaß zum Feiern brachte das Jahr 1984 für Modena: den 800. Jahrestag der Domweihe und den Abschluß zehnjähriger Restaurierungsarbeiten an der berühmten Domfassade. Unter dem Titel „Quando le cattedrali erano bianche“ (Le Corbusier, jetzt für Modena-West zutreffend) präsentieren sich mehrere Ausstellungen in der Stadt und im nahen Nonantola, samt folgenden Katalogen: *Lanfranco e Wiligermo. Il Duomo di Modena*. 4°, 854 S. (daraus im folgenden unsere Seitenzitate). *I restauri del Duomo di Modena 1875—1984*. Bearb. v. C. Acidini Luchinat, L. Serchia u. S. Picconi. 4°, 394 S. (zit. als „R“). *Atlante fotografico del Duomo di Modena*. Fotos C. Leonardi, Einl. M. Armandi (soll noch im Januar erscheinen, ebenso ein Heft mit Errata, kommentierter Bibliographie und Registern).

Die Arbeit an der Fassade bestand vor allem in einer Reinigung der ursprünglich hellen Platten, die den Ziegelbau (als ersten in Oberitalien) vollständig verkleiden. Die angewandten Reinigungsmittel, von Wasser und Bürste bis zur „Chemie“, entsprechen dem heutigen Stand der Technik (Näheres S. 627—28, 632—37). Entgegen den ersten Befürchtungen („Allarme per Wiligermo“, 1969) erwies sich der Zustand der Oberflächen als überraschend gut, so gut, daß eine Diskussion um die Übernahme der Wiligermo-Reliefs in ein Museum gar nicht erst aufkam; diese unausweichliche Aufgabe geht also an die nächste oder übernächste Generation weiter. Bis dahin bleibt der Schutz der Reliefs einem verbesserten Wasserableitungssystem und einer Kunstharz-Silikon-Wachs-Imprägnierung anvertraut (S. 632, 636).

So wichtig bei solchen Maßnahmen heute der Anteil der Naturwissenschaft ist, letztlich war es dann doch eine Frage des Geschmacks, als es galt, unter den Proben verschiedener Reinigungsstufen das verbindliche Muster mit dem „amalgama tonale ... gradevole“ auszuwählen (S. 627). Das Ergebnis, eine monumentale Grisaille in gebrochenen Elfenbeintönen, findet allenthalben Anklang. Wenn etwas zu bemängeln ist, dann die Tatsache, daß die Reliefs mehr als 10 Jahre den Blicken der Öffentlichkeit entzogen waren. Gewiß, vorbereitende Untersuchungen und sorgfältige Arbeit (U. Ferrari) kosten viel Zeit (bis zum Verhältnis 1:1, so A. Knoepfli kürzlich über Reichenau), es hätte aber möglich sein sollen, abschnittsweise vorzugehen. Die Genesisreliefs waren schon 1978 restauriert, der Vorhang fiel 1984.